ARTA FOTOGRAFICĂ A LUI IOSIF BERMAN (1890–1941)

de ADRIANA DUMITRAN

Abstract

Iosif Berman was one of the most prolific and well known Romanian photojournalist in the interwar period in Romania. His work and legacy fell into oblivion after his death, in 1941. Only in the last two decades, due largely to his daughter's efforts, his work came into light again raising the interest of the journalists, photo historians, artists and the public. He is generally known for the images of the interwar Bucharest, pictures of the political elite and members of the Romanian Royal House and pictures of the Romanian villages made during his participation as photographer at the Sociological Campaigns of Dimitrie Gusti. Scattered in numerous illustrated magazines and newspapers and in public collections lay thousands of photographs, an invitation to photo historians to analyze many other aspects of his creation. This article aims to sketch an evaluation of the artistic values of Iosif Berman photography, his relations as artist with his subjects and themes and his reflections on the world and his time.

Keywords: Iosif Berman, photojournalism, interwar Romania, photographic portraits.

În aproape trei decenii de activitate, Iosif Berman a reuşit să lase o amprentă puternică asupra artei fotografice româneşti din prima jumătate a secolului al XX-lea. A fost unul dintre cei mai prolifici şi cunoscuţi fotoreporteri şi, cu toate acestea, după moartea sa, survenită în 1941, opera a căzut în uitare, mai ales, din cauza regimurilor politice instalate în Romania, până în 1989.

Opera lui a început să fie redescoperită şi adusă în atenţia publicului larg şi a cercetătorilor abia în ultimele două decenii. Catalizatorul acestui interes a fost fiica sa, doamna Luiza Berman (1920–2011), posesoare a unei importante arhive fotografice de familie şi cea care a vorbit despre personalitatea tatălui său[1]. In ultimii ani, instituţiile publice care deţin colecţii de fotografii de Iosif Berman le-au introdus în circuitul ştiinţific prin studii şi participări la expoziţii: Muzeul Satului „Dimitrie Gusti", unde se află fotografiile realizate în timpul campaniilor monografice, Muzeul Ţăranului Român, Muzeul Naţional de Istorie a României, Muzeul Municipiului Bucureşti, Biblioteca Academiei Române şi, mai nou, Biblioteca Naţională a României.

Iosif Berman se naşte în comunitatea evreiască de la Burdujeni – Suceava, în 17 ianuarie 1890, în familia lui David Berman[2], care în urma participării la Războiul de Independenţă, unde este şi rănit, primeşte împământenirea, în 1879[3]. Îşi petrece prima parte a vieţii într-o familie numeroasă (erau şase copii în total), purtând de grijă, mai apoi, mamei şi surorilor sale, toată viaţa sa.

A fost oare conştient Iosif Berman că destinul său era să observe lumea? Aşa poate s-ar justifica alegerea de a deveni fotograf. Tânărul Iosif a ales un traseu profesional – de fapt, un traseu de viaţă – cu totul ieşit din comun, atât pentru mediul din care provenea, o familie cumsecade de evrei, cât şi pentru traseul unui tânăr oarecare, ce putea să-şi dorească un drum sigur, confortabil, onorabil, asemenea celui ales de fratele mai mare, Beniamin Berman, ajuns un avocat cunoscut[4]. Alegerea tânărului de a deveni fotograf nu a fost

[1] Aproape fiecare articol sau studiu despre Iosif Berman, publicat până la moartea Luizei Berman, avea ca sursă informaţiile provenite de la domnia sa. Inclusiv documentarul despre Iosif Berman, *Omul cu o mie de ochi*, realizat în anul 2001 de Alexandru Solomon, foloseşte masiv această sursă.

[2] Direcţia Judeţeană a Arhivelor Naţionale Suceava, *Registrul de stare civilă Burdujeni Târg, pentru născuţi, căsătoriţi, morţi*, inv. nr. 26/1890, fila 6, verso. Inclusiv data naşterii lui Iosif Berman a fost subiectul a numeroase confuzii perpetuate prin neconsultarea arhivelor.

[3] Ioana Popescu, *Iosif Berman – A Photo-Album*, suplement of *Martor*, în „The Museum of the Romanian Peasant Review", nr. 3. Bucureşti, 1998, p. 24.

[4] L. Scărlătescu, *Albumul corpului avocaţilor din România*, Bucureşti, 1911, p. 151.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 4 (48), p. 75–88, Bucureşti, 2014

rezultatul unei crize a adolescenței, ci un proiect urmărit cu seriozitate, el trebuind să fi urmat o formă de ucenicie în atelierele fotografice sucevene pentru a-şi însuşi această „meserie”[5]. A refuzat să devină fotograf de studio, fapt care l-ar fi țintuit într-un loc şi într-o conveniență socială ce nu i se potriveau. A ales să fie fotograf de presă pentru că în felul acesta putea să vină în contact cu bogăția inimaginabilă a vieții.

La data la care ajunge la Bucureşti[6], Iosif Berman stăpânea deja tainele fotografiei, stilul său urmând să se cizeleze pe parcursul următorilor ani. Până la Primul Război Mondial, el va activa la numeroase publicații: „Gazeta Ilustrată”, „Ilustrațiunea. Revistă lunară enciclopedică”, „Ilustrațiunea Română”, „Ilustrațiunea națională. Revistă lunară ştiințifică, literară, artistică, ilustrată”, „Adevărul”, „Dimineața”. Devine un favorit al copertelor de revistă, fotografiile sale relatând, în special, evenimente la care participau membrii Familiei Regale române[7].

Perioada cuprinsă între Primul Război Mondial şi 1923 este poate cea mai puțin accesibilă curiozității şi rigorii cercetătorului, singura sursă de informații fiind fiica sa. Conform acesteia, Iosif Berman pleacă pe front „în calitate de reporter, împreună cu un regiment. A ajuns la Odessa, unde regimentul s-a destrămat fiindcă a început revoluția. I-a prins revoluția, s-au împrăştiat toți, şi el, spirit aventurier şi veşnic în căutare de subiecte de fotografiat, veşnic cu aparatul în mână şi cu geanta pe umăr, cu casete de sticlă, fiindcă atunci nu se făceau din celuloid, atunci erau numai din sticlă, a pornit-o prin Rusia”[8].

Calitatea de reporter rămâne să fie dovedită prin cercetările de arhivă, circumstanțele ajungerii sale până la Odessa fiind complet neclare în acest moment. Peregrinările prin Rusia revoluționară, cu aparatul de fotografiat, i-au pus adesea viața în pericol[9]. Din păcate, fotografiile din această perioadă s-au pierdut, negativele fiind distruse de cei care îl capturau pe fotograf. Cum a ajuns Berman tocmai la Novorossik rămâne un alt mister, dar aici o va întâlni pe viitoarea sa soție, Raisa[10], cu care se va căsători în scurt timp. Cei doi soți vor rămâne în Novorosiik până în 1921. Următorii doi ani vor locui la Constantinopol, de unde Iosif Berman a început să trimită corespondențe fotografice în țară. Împreună cu familia sa revine în țară în 1923.

În toamna lui 1923, periodicul „Ilustrația Săptămânală”, editat de „Cultura Națională”, începe să publice fotografiile lui Iosif Berman, acesta acoperind subiectele din țară, pe lângă fotografiile furnizate de agențiile străine. Din acest moment şi până în 1940, fotografiile lui Berman vor fi o prezență consistentă şi constantă în presa cotidiană şi ilustrată românească. Lista periodicelor din România unde a publicat în această perioadă este încă în curs de completare, cercetările de până acum au relevat deja prezența sa în: „Adevărul”, „Dimineața”, „Realitatea Ilustrată”, „Cuvântul liber”, „Curierul Istraelit”, „România Ilustrată”, „Săptămâna Ilustrată”, „Adam”, „Curierul israelit”, „Magazin”. Dintre publicațiile străine, Berman a colaborat la „The New York Times”, la prestigioasa revistă „National Geographic” (1934), la „Berliner Tageblatt”. A fost, de asemenea, corespondent pentru „Associated Press”, „Scandia Press”.

Pe lângă această activitate, va primi comenzi particulare – albume de fotografii comandate de diverse persoane, colaborări în ilustrația de carte[11]. Cu talentul şi bunul său renume va deveni un colaborator prețuit al lui Dimitrie Gusti, care îi va solicita participarea în campaniile sale monografice de la Ruşețu, Brăila (1926), Nereju, Vrancea (1927), Fundu Moldovei, Cîmpulung (1928), Drăguş, Făgăraş (1929), Runcu, Gorj (1930), Cornova, Basarabia (1931).

Susan Sontag remarca modul în care au fost alterate obiceiurile amerindienilor atunci când au început să apară nenumărați turişti şi fotografi de ocazie sau profesionişti care doreau să le înregistreze. Repetarea nenaturală, mecanică, dincolo de actul genuin înfăptuit în cadrul ritualului, răpeşte şi alterează semnificația originală „[...] photographing something become a routine part of the procedure for altering it”[12]. Berman a sesizat instinctiv acest pericol, întrucât el dorea să surprindă autenticul încercând să creeze o atmosferă cât mai relaxată.

[5] Adriana Dumitran (coord. proiect şi pref.), *Iosif Berman, maestrul fotoreportajului românesc interbelic*, Bucureşti, 2013, p. 8–9.

[6] Ca multe aspecte din viața lui Iosif Berman care rămân a fi elucidate, nici momentul debutului său nu este bine certificat. Hary Kuller, în volumul său *Evrei din România. Breviar biobibliografic*, Bucureşti, 2008, p. 67, afirmă că, în anul 1910, Iosif Berman a câştigat concursul de fotografii inițiat de M. Papamihailopol, ajungând, în acest fel, fotograf la „Gazeta ilustrată”. Ulterior remarcat de C. Mille, Berman a fost angajat la „Adevărul” şi „Dimineața”. Prezența lui Berman ca fotograf la „Gazeta Ilustrată” este confirmată de el însuşi într-o carte poştală ilustrată, din iulie 1912, aflată în arhiva Luizei Berman, fiica sa. Şi tânăra cercetătoare Anca-Aurelia Ciuciu, în volumul *Coduri vizuale. Evreii din Bucureşti (1881–1941)*, Bucureşti, 2013, p. 197, plasează debutul său la „Gazeta ilustrată”, în anul 1911.

[7] Adriana Dumitran, *op. cit.*, p. 12.

[8] Victoria Dragu Dimitriu, *Alte poveşti ale doamnelor şi domnilor din Bucureşti*. Bucureşti, 2006, p. 466.

[9] Carmen Anghel, *Marele Berman*, în „Jurnalul Național”, ediție de colecție, 4 decembrie 2006, p. 8–9.

[10] Victoria Dragu Dimitriu, *op. cit.*, p. 467–468.

[11] Ethel Greening Pantazzi şi Julieta Theodorini, *Strolls în old corners of Bucharest*, Cultura Națională, Bucharest,1926. Între fotografiile publicate aici, le menționăm pe cele cu biserica Stavropoleos, biserica Sf. Gheorghe şi Statuia Lupoaicei, Calea Victoriei, Cheiul Dâmboviței etc.

[12] „[…] a fotografia ceva devine o parte de rutină în procesul de a-l altera” (trad. noastră) în Susan Sontag, *On Photography*, London, 1979, p. 64.

Din relatările fiicei sale, care, copil fiind, era adusă de tatăl ei în anumite localități unde se desfăşurau campaniile, acesta nu se rezuma la a înregistra fidel, dar mecanic, diversele aspecte şi ritualuri din lumea satului, aspecte şi ritualuri pe care campaniile lui Gusti îşi propuseseră să le repertorizeze. Deşi scopul era de cunoaştere şi prezervare, înregistrarea cu intenție exclusiv ştiințifică a obiceiurilor şi ritualurilor putea să ducă la însăşi pierderea autenticului unor obiceiuri săteşti. Dincolo de îndeplinirea corectă a sarcinii sale, Berman a urmărit ca subiecții săi să se manifeste cât mai aproape de intenția şi de semnificația originară a activităților documentate. Putem să ne facem o idee despre felul în care privea rezultatul muncii sale din timpul campaniilor sociologice ale lui D. Gusti, analizând selecția fotografiilor publicate în presa ilustrată, în „România Ilustrată" sau în „Realitatea Ilustrată". De exemplu, în martie 1928, un număr întreg din „România Ilustrată" este dedicat „Vederilor de la țară" – fotografii din timpul campaniilor din județul Putna. Calitățile sale de portretist, de fin observator al caracterului subiecților, ne sunt relevate în portretele țăranilor din Munții Vrancei (Fig. 1 şi Fig. 2).

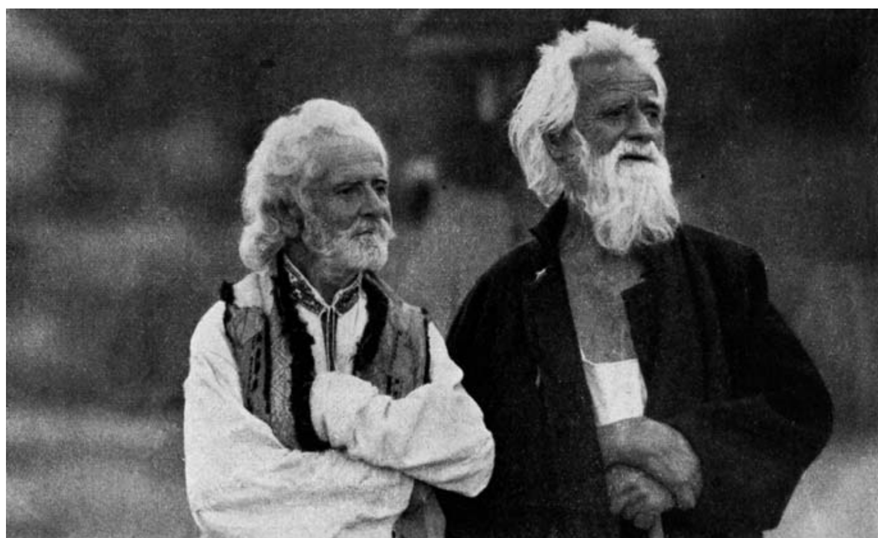


Fig. 1. *Vederi de la țară. Țărani din munții Vrancei*, în „România Ilustrată", anul III, martie 1928, p. 39.



Fig. 2. *Țărancă din Munții Vrancei, jud. Putna*, în „România Ilustrată", anul III, martie 1928, p. 39.

Berman selectează peisaje bucolice cu ciobănaşi pe marginea râului, ţărănci care îşi etalează frumosul port popular, grupuri de femei stând de vorbă lângă fântână, la muncile casnice sau la muncile câmpului, la horă sau pe drum. Două imagini ies în evidență din această selecție: *Invalizi de război: copaci bombardați în Munții Vrancei în Marele Răsboi* – un pâlc de copaci fantomatici, cu câteva crengi înfrunzite şi *După masă* – doi măgăruşi culcați față-n față, în mijlocul drumului, dormitând cu nasul în praf (Fig. 3). Această din urmă imagine trebuie să fi fost ceva absolut banal pe ulițele satului, dar Berman este mişcat de comunicarea tăcută a celor două animale. Între miile de fotografii realizate în timpul campaniilor monografice sau al fotoreportajelor sunt ascunse mici geme de artă fotografică, în care putem să-l vedem pe „artistul" Berman, nu doar pe „fotoreporterul" Berman.



Fig. 3. *După masă*, în „România Ilustrată", anul III, martie 1928, p. 48.

În „Realitatea Ilustrată", pe numeroase coperte ale numerelor acestei publicații, au apărut fotografiile lui cu țărani, realizate în timpul campaniilor monografice.

Prietenia sa cu F. Brunea-Fox şi cu graficianul I. Ross, afiliați curentului avangardist românesc, i-au deschis, cu siguranță, orizontul către lumea artistică[13]. De asemenea, în timpul colaborării sale la revista „Cuvântul liber", unde publicau şi artişti recunoscuți ai epocii, precum Nina Arbore, I. Anestin, A. Jiquidi, I. Ross, Mina Byck-Wepper, Victor Ion Popa, Jules Perahim şi Matthis Teutsch, a ales spre publicare fotografii care se depărtau, ca stil, de fotoreportajul curent. Iosif Berman era solicitat în numeroase comenzi de către artişti, spre a executa fotografii în atelierele acestora. Risipite prin diverse colecții de fotografii sau în paginile revistelor ilustrate găsim numeroase fotografii după tablouri, fotografii din expoziții, ateliere şi muzee.

Oscar Han, autorul statuii lui Constantin Brâncoveanu din Bucureşti, relatează în volumul său de memorii despre tumultoasa relație dintre sculptor şi comanditarul operei (Regele Carol al II-lea)[14] şi despre interferența fotografului pe parcursul acestui proces. Nu ştim dacă Berman a fost fotograful care a ratat o parte dintre fotografiile machetei statuii făcute în atelierul maestrului, dar el a realizat o fotografie a statuii domnitorului într-o fază finală de execuție, înaintea urcării pe soclu, în noiembrie 1938 (Fig. 4). „Inaugurarea nu s-a făcut. Regele a fost anunțat, dar ce-a intervenit nu ştiu. Sau ceva aş putea să spun: profesorul Nae Ionescu, gazetarul Nae Ionescu, care în acest moment nu mai era în grația regelui, ba încă era între ei o stare de rivalități, ar fi spus undeva că regele Carol al II-lea va avea soarta lui Brâncoveanu. Şi se spunea că regele, care era superstițios până a fi maniac, nu mai agrea inaugurarea monumentului, deşi el a primit cu entuziasm inițiativa primarului Iulian Peter".

[13] Anca-Aurelia Ciuciu, *op. cit.*, p. 198–200. Autoarea analizează în lucrarea sa prietenia lui Berman cu F. Brunea-Fox şi I. Ross şi posibilele influențe avangardiste pe care aceştia le-ar fi putut avea asupra lui.

[14] O. Han, *Dălți și pensule*, Bucureşti, 1970, p. 508.

Undeva în perioada 1926–1927, fotograful nostru este chemat de sculptorul Ion Jalea pentru imortalizarea machetei cunoscutei opere *Arcaşul* (Fig. 5). Cu aparatul său de fotografiat, Berman pătrunde şi în muzeele bucureştene, lăsându-ne imagini care astăzi ne permit să reconstituim interioare din Muzeul Simu sau din Muzeul Aman (Fig. 6 şi Fig. 7). Şi tot prin intermediul său, avem posibilitatea să contemplăm două monumente pierdute ale Capitalei, opere ale sculptorului Ivan Meštrović: statuia Regelui Carol I din Piața Palatului (Fig. 8) şi macheta statuii Regelui Ferdinand, ce urma să facă parte dintr-un grup statuar amplasat în actuala Piață a Victoriei (Fig. 9).

În tandemul ce se instituie între jurnalist şi fotoreporter, aşa cum a fost mult timp tandemul F. Brunea-Fox şi Iosif Berman, subiectele fotoreportajului sunt alese, dictate, de ceea ce era imperios pentru jurnalist. Subiecte precum leproşii din Leprozeria de la Lărgeanca au fost dictate evident de interesul jurnalistic: „Berman doarme dus. Şi-a schimbat pe întuneric caseta cu clişee pentru mâine, deşi mi se pare că «priveliştile» de aici au cam început să-l plictisească prin invariabila lor urâțenie. I-am făgăduit, la întoarcere, un popas la Sulina, cu bunătățiuri de «porto-franco», levantini cu geamparale, năvodari pitoreşti şi alte marafeturi fotogenice...”[15].

Berman se putea exprima mai puțin constrâns de această legătură atunci când realiza colaje pentru primele pagini ale revistelor sau vestitele sale glume fotografice de 1 aprilie. Umorul cu care surprindea defectele umane, fizice sau morale, era de cele mai multe ori unul cald, înțelegător, fără a transforma fotografia într-un instrument de critică sau într-o acuză.



Fig. 4. *Statuia lui Constantin Brâncoveanu care va fi instalată în piața Sf. Gheorghe. Opera sculptorului Han*, în „Realitatea Ilustrată”, anul XII, nr. 615, 1 noiembrie 1938, p. 3. Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale Cabinet Foto.

[15] F. Brunea-Fox, *Reportajele mele 1927–1938*, Bucureşti, 1979, Cuvânt înainte, note, antologie şi ediție îngrijită de Lisette Daniel-Brunea, p. 104.

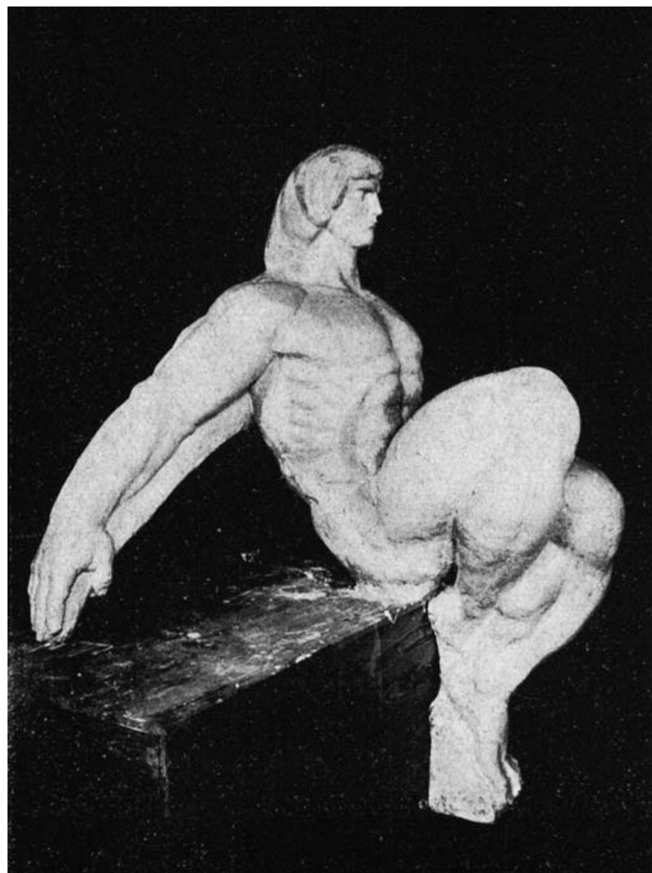


Fig. 5. *În atelierul sculptorului Jalea*, în „România Ilustrată”, anul III, ianuarie 1928, p. 9.



Fig. 6. *Vederi din Bucureşti (Instituţiuni de artă). O sală din Muzeul Simu*, în „România Ilustrată”, anul III, ianuarie 1928, p. 7.



Fig. 7. *Interior din sala mare a muzeului Aman*, ilustrată în „Realitatea ilustrată”, anul VI, nr. 266, 3 martie 1932, p. 18. Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale Cabinet Foto.



Fig. 8. *Veteranii defilând în fața Suveranului*, în „Realitatea ilustrată”, anul XIII, nr. 675, 26 decembrie 1939, p. 4. Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale Cabinet Foto.



Fig. 9. *Macheta statuii Regelui Ferdinand în Piața Victoriei*. Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale Cabinet Foto.



Fig. 10. *Afară din Capitală. Copii cu bivoli la păscut, au găsit un mijloc original de a saluta pe excursioniști cari trec Duminecă cu automobilele*. Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale Cabinet Foto.

Momentul de tranziţie spre modernizare, moment pe care România nu va reuşi să-l încheie din cauza izbucnirii celui de-al Doilea Război Mondial, este excelent ilustrat prin fotografiile sale. Lumea satului intra timid în lumea oraşului, unde nu reuşea însă să se integreze. Lumea satului nu a evoluat şi nu s-a schimbat, în fapt. A dispărut treptat, în urma numeroaselor şi concertatelor agresiuni. Multe dintre imaginile lui Berman prezintă o lume aflată într-un spaţiu intermediar – în afara satului, dar la marginea oraşului. Copiii care păşteau bivoliţele pe păşunile de la marginea Bucureştiului se bucurau de fiecare întâlnire cu spaţiul urban (Fig. 10). Acei copii urcaţi pe spatele bivoliţei pe care o duceau la păscut, salutând entuziaşti automobilele care treceau pe lângă ei, ar trebui să intre cu siguranţă în orice antologie de imagini ale României interbelice. Cei doi copii stau în picioare, mişcându-se liber pe spatele bivoliţei, fapt ce vorbeşte despre extraordinara relaţie dintre ei şi animal. Salutul cu pălăria adresat celeilalte lumi este larg, gratuit şi demn în acelaşi timp. Ei sunt un simbol al unei generaţii care a pierdut contactul viu cu lumea ţărănească ancestrală şi care va rămâne cu nostalgia şi durerea după această lume, generaţie incapabilă să se adapteze unei vieţi lipsite de elementele fundamentale ale lumii aşa cum o ştia, mai ales, în contextul instalării comunismului.

Lectura unei fotografii de Berman porneşte de la un strat superficial, adesea având o formă anecdotică sau de la faptul cel mai banal cu putinţă. Trecând de acest strat, artistul Berman ne propune viziunea sa tulburătoare asupra vieţii, reflecţiile sale asupra libertăţii, asupra injusteţilor lumii în care trăia, pe care nu le putea ignora.

În fotografia cu vulturul Mitică (Fig. 11), prima instanţă de lectură este acaparată de anecdotic, de superficial. Dincolo de anecdotic însă – un vultur care decăzuse atât de mult încât devenise domestic şi trăia într-o curte de păsări de la Buzău – F. Brunea-Fox şi Iosif Berman ne fac o invitaţie la a reflecta asupra libertăţii şi asupra condiţiei umane „[...] A atins ultima etapă a decadenţii, acolo unde umilinţa nu mai e o stare socială, ci una morală, rozând ca un acid ce a mai rămas teafăr în năzuinţele libertare ale individului. Căci e o captivitate mai tragică, de cât toate regimurile, de cât toate asupririle şi zăbrelele: e aceea ce mutilează personalitatea, ce stigmatizează demnitatea, ce-şi nituieşte lanţurile în conştiinţă. O astfel de sclavie e definitivă şi iremediabilă. Vulturul de la Buzău o ilustrează. Captivitatea i-a stricat resorturile orgoliului. Contactul cu orătăniile i-au limitat aspiraţiile la strictul huzur al plimbării prin curte, la gudureala când stăpânul catadicseşte să-i acorde o ţâră de atenţie”[16]. Punctul de forţă al fotografiei este chiar privirea vulturului. Pe figurile celor care îl privesc se pot citi o multitudine de sentimente. Pornind de la impresia că sunt superiori vulturului, ajung să afle că, în fapt, ei sunt cei observaţi. Vulturul ne invită să-i observam, în fond, prin ochii lui.

Berman nu înregistrează sec, fără emoţie, nici ursarii cu animalele lor. Prezenţa unui animal sălbatic în spaţiul citadin, intermediată de stăpânul şi dresorul său, era un fenomen pe cale de dispariţie pe străzile bucureştene, dar în acelaşi timp familiar generaţiilor născute în secolul al XIX-lea. Ursarii nu au fost un fenomen specific doar spaţiului românesc, ei erau des întâlniţi în tot spaţiul sud-est european, dată fiind existenţa acestei etnii atât de libere în spirit, cea a ţiganilor – cei mai frecvenţi stăpâni-dresori ai bieţilor urşi. Berman are grijă să respecte demnitatea subiecţilor săi fie că sunt oameni, fie că sunt animale. Pentru că fotograful este atent la animale, tratându-le la fel ca pe oameni (Fig. 12).

Berman este un observator al lumii care nu rezistă tentaţiei de a se observa pe sine observând lumea. Fotografiile sale, chiar dacă aparent pot fi luate drept instantanee de un observator grăbit, sunt scene elaborate, în care personajele sunt angajate într-un dialog – doar o secvenţă din cursul existenţei lor. În cadrul acestor scene, unul dintre personaje poartă un dialog direct chiar cu fotograful.

Autoobservarea are la Iosif Berman aceeaşi detaşare de sine, aceeaşi obiectivitate, ca şi demersul de observare a lumii, în general. Trebuie să-l cauţi pe Berman cel care se investighează pe sine în unele dintre personajele din fotografiile sale.

Într-o fotografie publicată în revista *ADAM*[17], ocazionată de relatarea sărbătorii Purimului în cartierul evreiesc, Berman surprinde o vitrină a unui magazin cu măşti de Purim. Într-un plan îndepărtat, dar prin transparenţa geamului vitrinei, se iţeşte capul unui copil care se uită la fotograf, în plan intermediar fiind plasate măştile. Copilul este foarte puţin vizibil la o primă examinare a fotografiei. Măştile sunt cele care vorbesc primele. Şi, în ciuda faptului că între privitor şi copil este doar un geam transparent, pentru a observa copilul şi privirea sa este necesară o defocalizare. În felul acesta, privitorul este invitat să reflecteze la relaţia sa cu masca, pentru a ajunge la ceea ce se află în spatele ei. Acest copil poate fi considerat un alter ego al lui Berman, cel care a privit lumea prin ochii unui *puer aeternus*. Dar nu este o viziune copilărească a lumii, este privirea unei entităţi ce refuză să fie afectată de vibraţiile grosiere ale acestei lumi, ea doar observă, neavând intenţia să păşească, de fapt, în acest plan al realităţii. Nehotărârea de a se implica şi alegerea de a rămâne în siguranţa marginalităţii sunt alte particularităţi ale artistului Berman.

[16] F. Brunea-Fox, *Vulturul Mitică*, în „Cuvântul Liber”, revistă săptămânală politică – literatură – teatru – artă, nr. 28, 19 mai 1934, p. 5.

[17] Revista *ADAM*, nr. 19, 1930.



Fig. 11. *Vulturul Mitică*, în „Cuvântul Liber”, nr. 29, 19 mai 1934, p. 5.



Fig. 12. *Obiceiuri care dispar, ursari cu urşi pe străzile periferice*. Biblioteca Naţională a României, Colecţii Speciale Cabinet Foto.

Reflexia în oglindă – de cele mai multe ori oglinda lichidă a apei – este o temă recurentă în opera lui Berman. Este tot un joc al observării şi al autoobservării, joc pe care Berman l-a exersat în numeroase ocazii (Fig. 13 şi Fig. 14).



Fig. 13. *Ieri la prânz. În Piaţa Universităţii*.
Biblioteca Naţională a României, Colecţii Speciale Cabinet Foto.

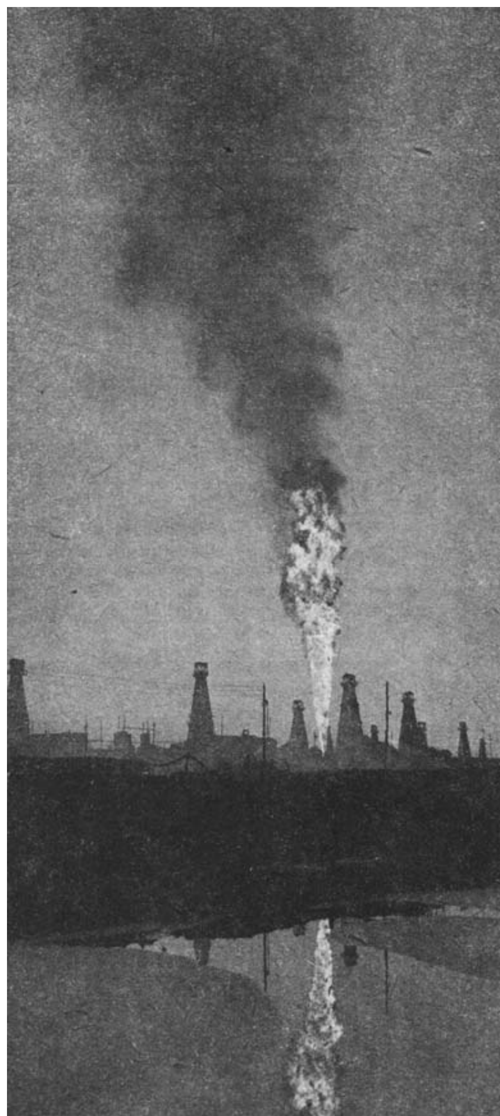


Fig. 14. *Erupţia sondei de la Gura Ocniţei*,
în „România Ilustrată”, anul I, iulie 1926, p. 16.

Marginalul este surprins în diverse niveluri de profunzime. Adesea sunt reprezentaţi copii provenind, de obicei, din spaţiul intermediar de la marginea oraşelor, nici urban pe deplin, nici rural, copii care perpetuau obiceiuri populare ale spaţiului rural în spaţiul urban. Fie că erau cu Steaua (Fig. 15) sau cu Lazăre (obicei pierdut azi, cel puţin în spaţiul urban), copiii se bucură şi trăiesc sărbătorile, în ciuda sărăciei evidente în care trăiau, fapt ce nu-i scapă fotografului, îndeplinindu-şi rolul bine stabilit în cadrul comunităţii lor. Figurile vesele, inocente, care par să facă abstracţie de condiţiile grele de trai, comunică cu noi cu ardoare şi sinceritate, exact aşa cum au făcut-o în urmă cu 80–90 de ani în faţa lui Iosif Berman. Ei nu pozează sau, dacă o fac, o fac cu inocenţa unui sălbatic ce nu pare conştient că aparatul de fotografiat o să-i fure o bucată din suflet.

Chiar dacă investigaţia marginalului porneşte din necesităţi jurnalistice, Berman are o conduită anume în redarea sa. Nu emite judecăţi de valoare, morale sau sociale în fotografiile sale. Nu-i expune pe cei defavorizaţi în mod preferenţial, în dauna altor categorii, şi nici nu tratează în mod exclusiv o categorie anume. El expune fără să se implice în vreun fel, chiar dacă are simpatii faţă de anumite subiecte (Fig. 16 şi Fig. 17).

Devoţiunea religioasă populară îşi găsea un debuşeu cu ocazia pelerinajelor consacrate prin tradiţie – cel de la Suceava, de Sf. Ioan cel Nou, cel de la Bucureşti, la Patriarhie, de Sf. Dumitru. Fenomenul de la Maglavit, cu tânărul Petrache Lupu, a intrat atât de puternic în conştiinţa publică, încât nici astăzi nu ne miră expresia „Se adună lumea ca la Maglavit”. Neliniştea şi nesiguranţa resimţite la nivelul mentalului colectiv în anii ’30 au fost canalizate de fervoarea tânărului cioban. Analiza făcută lui Petrache Lupu în presa

vremii – inclusiv analiza detaliată a horoscopului său (sic!) – arată că jurnaliştii au înțeles că fenomenul depăşea cu mult orice fapt divers din epocă. Prin portretele făcute lui Petrache Lupu, portrete în care surprindea diverse expresii, sentimente din timpul întâlnirilor sale cu oamenii, Berman a încercat să intre în intimitatea lui, să-i „prindă” esența.

Berman umanizează foarte mult propaganda, ajutat fiind şi de drăgălăşenia şi inocența implicită a copilului-rege Mihai. Fotograful profită de acestea pentru a lăsa emoția să pătrundă, aplecarea şi afecțiunea pe care o avea față de copii ajutându-l să redea situația specială în care se afla micul prinț şi mai apoi Rege Mihai.

În preajma Regelui Carol al II-lea, Berman fotografiază în scop eminamente oficial, de propagandă. Dispare orice urmă de emoție, urmăreşte să creeze portretul unui rege, dar ceea ce reuşeşte până la urmă – pentru că fotografia este un instrument perfect pentru acest lucru – este să contribuie la cultul personalității monarhului. Copertele revistei „Realitatea Ilustrată” îl prezintă pe Carol al II-lea, mai ales, după anul 1935, în atitudini maiestuoase, ce degajă o putere personală excepțională – călare pe cal, într-o atitudine de învingător.

Atunci când fotografiază momente oficiale ori personalități politice, Berman înregistrează obiectiv, rece, sec, profesionist, venirea sau plecarea, momentele solemne, tragice, neavând nimic particular ori eseistic. Nu vedem la Berman artificii artistice. În cazul fotografiilor de acest tip, el înregistrează pe peliculă, dar cu neutralitate.

În contextul curentelor antisemite manifeste în politica românească, mai ales, în anii 1935–1937 – culminând cu desființarea ziarelor „Dimineața” şi „Adevărul”, unde îşi avea cartierul general – Berman a fost perceput de inamici drept un instrument al propagandei. Campaniile din ziarul „Universul”, de exemplu, nu ezitau să-l menționeze drept un element dăunător pentru România. El va cădea victimă puterii legionare instaurate în 1940. Chiar dacă nu o victimă directă, va fi fost cu siguranță o victimă de conştiință. I s-a interzis să mai fotografieze, iar el nu a mai putut să trăiască fără arta sa.



Fig. 15. *Copii cu steaua*, în „Realitatea ilustrată”, anul III, nr. 52, 21 decembrie 1929, p. 13, variantă color în tipar. Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale Cabinet Foto.



Fig. 16. *La Moşi*. Biblioteca Naţională a României, Colecţii Speciale Cabinet Foto.



Fig. 17. *Cerşetor*, în „Cuvântul Liber”, nr. 34, 30 iunie 1934, coperta 1.

Valoarea artei sale fotografice rezidă în valoarea ei estetică, în diversitatea subiectelor abordate şi în valoarea documentară. Berman nu se limitează niciodată la subiectul imediat al fotoreportajului pe care îl are de făcut, ci examinează cu ochi curios şi, în acelaşi timp, într-o manieră empatică tot ce se află în preajma subiectului său.

Faptul că, prin natura profesiei, a avut ocazia să fotografieze atât de multe subiecte este astăzi un factor decisiv în evaluarea operei sale. Dacă ar fi fost doar un fotograf de studio, am fi vorbit azi doar de o fațetă a talentului său. Disponibilitatea sa pentru mişcare i-a asigurat recunoaşterea, chiar dacă aceasta a venit foarte târziu. Berman nu a avut şansa unor expoziții sau albume de fotografii personale şi ar fi fost interesant de văzut cum ar fi arătat un album alcătuit chiar de Iosif Berman, ce ar fi considerat el însuşi că este reprezentativ pentru opera sa.

Fotografiile lui Berman vorbesc despre o Românie vie, ce pulsează încă şi în care putem să recunoaştem, chiar şi după mai bine de patru decenii de comunism, acea lume pe care în mod instinctiv o avem fixată drept tipar al unei Românii fericite şi fără griji. Într-o mare măsură, această imagine este un clişeu, desființat chiar de fotografiile lui Berman…

În România nu s-a reuşit până acum să se cuprindă într-un corpus coerent şi cât de cât complet şi accesibil opera niciunui fotograf de secol XIX ori din prima jumătate a secolului al XX-lea.

În acest context deloc încurajator, faptul că opera lui Iosif Berman nu este cunoscută decât parțial – deşi numeroasele manifestări şi demersuri culturale din ultimii ani, care i-au fost dedicate, au reuşit să-i readucă numele şi opera la lumină şi să suscite interesul cercetătorilor şi publicului larg – este un motiv în plus pentru a continua cercetările.